

Univerzita Karlova v Praze
Katedra středoevropských studií

Bakalářská práce
Marcela Komínová

Inovace venkovské prózy v díle Edwarda Redliňského
Inovation of rural prose in the work of Edward Redliński

Praha 2011

vedoucí práce: Doc. PhDr. Petr Poslední, CSc.

Tímto bych chtěla poděkovat Doc. PhDr. Petrovi Poslednímu, CSc., za metodické vedení této bakalářské práce, za podnětné připomínky a čas, který mi při jejím zpracovávání věnoval.

Prohlašuji, že jsem bakalářskou práci vypracovala samostatně, že jsem řádně citovala všechny použité prameny a literaturu a že práce nebyla využita v rámci jiného vysokoškolského studia či k získání jiného nebo stejného titulu.

V Praze dne 28.7. 2011

Marcela Komínová

Anotace

Cílem této bakalářské práce Inovace venkovské prózy v díle Edwarda Redlińskiego je představit prostředky a postupy, jimiž Redliński variuje a inovuje tradiční koncept žánru venkovského románu. Tyto prostředky a postupy jsou definovány na základě interpretační analýzy Redlińskiego textů s venkovskou tematikou. Je kladen důraz na tematickou výstavbu vybraných děl, pozornost je věnována způsobu, jímž Redliński variuje tradiční motivy, topika či symboly. Autorovo tvůrčí gesto je v závěru srovnáno se specifiky autorských výpovědí v dílech dalších představitelů tzv. venkovského proudu.

Klíčová slova

Polsko, Edward Redliński, 60. a 70. léta 20. století, venkovský román, venkovský proud, jazyková výstavba, parodie, chłopský mýtus

Annotation

The aim of this bachelor thesis named Innovation of rural prose in the work of Edward Redliński is to present means and approaches, by which Redliński varies and innovates traditional conception of the genre of rural novel. These means and approaches are defined through the interpretative analysis of Redliński's texts with rural theme. The work emphasises the thematic construction of selected works, the main scope is focused on the way in which Redliński varies traditional motives, topoi or symbols. In the end writer's style is compared with specifics of the utterances in the works of the other representant's of so called rural stream.

Keywords

Poland, Edward Redliński, 1960s & 1970s, rural novel, rural stream, linguistic composition, parody, peasant myth

Úvod.....	6
1. Tradice venkovské prózy v polské literatuře	8
2. Metodologická východiska	10
3. Edward Redliński.....	11
4. Dopisy z Rabarbaru	13
5. Konopička.....	14
5.1. Obecný úvod	14
5.2. Vyprávěcí situace.....	14
5.3. Postavy.....	15
5.4. Časoprostor	16
5.5. Motivy, topoi, symboly.....	19
6. Vzestup	21
7. Komparace venkovských románů Edwarda Redlińskiego	24
7.1. Koexistence Konopičky a Vzestupu	24
7.2. Problematika žánrových přechodů.....	24
7.3. Interpretační možnosti	25
8. Prostředky inovace.....	27
8.1. Jazyk jako konstitutivní prvek	27
8.1.1. Jazyk a literatura	27
8.1.2. Jazyk inovující klasické paradigma románu	28
8.2. Komika v dílech Edwarda Redlińskiego.....	31
8.3. Chłopský mýtus	32
9. Venkovský směr v polské literatuře 60. a 70. let.....	33
9.1. Typické motivy, symboly či topoi	36
10. Závěr	38
Seznam použité literatury	39

Úvod

Ve dvacátém století můžeme sledovat změny v paradigmatu tradičního žánru venkovského románu, a to bez ohledu na kulturní zasazení jednotlivých děl. V konkrétních národních literaturách probíhaly tyto změny různě. Obecně však platí, že došlo k pouhé, i když mnohde výrazné, transformaci tradičního žánru (se všemi jeho specifiky), nikoli k jeho zániku. Tato transformace se vztahuje zejména k venkovskému románu 19. století, jenž vytváří klasický koncept, který je právě v průběhu 20. století narušen a přeměněn. Vůči této romanticko-realizující koncepci venkovského románu 19. století a tradicionalismu s ní spjatému se vymezují nastupující literární generace, které si vytvářejí vlastní paradigma tohoto žánru.

Venkovský román je hluboce zatížen kulturními a národními specifiky, která jsou důležitá pro pochopení podstaty dané kultury a která nám následně umožní jednotlivé kulturní jevy interpretovat. Román, samozřejmě nejen venkovský, je produktem národní kultury. Odráží se v něm typické a nezaměnitelné jevy národního společenství, způsob, jakým se daný národ vztahuje ke světu. Umělecké texty jednotlivých národních literatur vytváří kulturní normy, které jsou pro národ signifikantní a definují tak jeho identitu.

V románech, jež jsou na základě svých charakteristických rysů řazeny k žánru venkovského románu, lze identifikovat kulturní kódy, které jsou typické pro danou národní literaturu.

Právě sledování transformace tradičního žánru venkovského románu, identifikace kulturních kódů na základě vybraných textů a jejich následná interpretace je pro nás základní osnovou této práce.

Doposud jsme mluvili o žánru venkovského románu v blíže nespecifikovaných národních literaturách. Výše uvedené teze mají obecnou platnost, lze je tedy vztáhnout i na romány s venkovskou tematikou v polské literatuře, tedy pro texty té národní literatury, které se budeme v této práci věnovat.

V této práci představíme výrazný umělecký proud v polské literatuře 60. a 70. let 20. století, tzv. „nurt chłopski“, který znovu oživil „chłopský mýtus“. Reprezentanty tohoto proudu se stali Wiesław Myśliwski, Tadeusz Nowak, Wilhem Mach, Julian Kawalec nebo také Edward Redliński. Právě *Konopička* (Konopielka, 1973) Edwarda Redlińského je pro nás stěžejním, výchozím textem, na němž se pokusíme demonstrovat autorskou invenci, tvůrčí strategii, inovaci tradičního paradigmatu venkovského románu, tedy variování tradičních motivů, symbolů a topik.

Interpretační analýzu *Konopičky* Edwarda Redlińskiego, která bude zaměřena především na představení specifické motivické struktury díla, topik, symbolů i archetypů, doplníme o analýzu dalších děl Edwarda Redlińskiego. *Konopička* koexistuje s dalšími texty Edwarda Redlińskiego, obzvláště s texty zpracovávajícími téma polského venkova. Na základě usouvztažnění *Konopičky* s dalšími autorovými texty se pokusíme charakterizovat specifika tvůrčí strategie Redlińskiego, vyprávěcí postupy, které zvolil, a způsob, jakým transformoval a inovoval tradiční žánr venkovského románu.

Identifikované motivy, symboly, topoi a archetypy následně srovnáme s texty dalších autorů, kteří byli literárními historiky a kritiky taktéž zařazeni do tzv. „nurtu chłopskiego“. Tato komparace by nám měla mimo jiné pomoci poznat a definovat kulturní kódy, které předává žánr polské venkovské prózy 60. a 70. let 20. století, ale především stanovit základní charakteristické rysy tohoto žánru.

1. Tradice venkovské prózy v polské literatuře

V úvodu jsme stanovili základní cíle této bakalářské práce. Její koncepce vychází ze sledování proměn paradigmatu klasického žánru venkovského románu, jenž se konstituoval v polské literatuře v průběhu devatenáctého století.

S nástupy nových literárních generací, jež se vztahují a vymezují vůči generacím předchozím, je základní paradigma venkovského románu doplňováno a inovováno. Tvrdit však, že v devatenáctém století pluralita variet venkovského románu není, nelze. Toto tvrzení by bylo značně zjednodušující. Přesto je třeba zdůraznit, že tato pluralita zdaleka nedosahuje rozsahu jako ve století dvacátém.

Abychom však mohli nastínit vývoj polského venkovského románu, je nutné definovat základní koncepci venkovského románu, tedy tu koncepci, kterou dále označujeme jako tradiční či klasickou a jež se konstitovala v 19. století.

Ve venkovském románu je postulován požadavek na vyjádření potřeby řádu hodnot, stability a kontinuity, odpovídající konzervativnímu smýšlení a polemizující s dynamikou technologického vývoje lidské civilizace. V klasické koncepci venkovského románu je tento dynamismus a technologismus konfrontován s vitalismem venkova a následně upozaděn či negativně hodnocen. Výrazně je akcentováno venkovské prostředí, jež umožňuje dokumentaci specifických nářečí, zvyků či folkloru.

Jedním ze základních atributů tradičního venkovského románu je jeho spojitost s mýtem či idylou, tedy s archaizujícími formami, jež v sobě uchovávají historický model světa a jež vytvářejí topos ztraceného světa, který venkovský román přebírá. Na základě tohoto toposu je výrazně tematizován útěk do města a návrat do rodného kraje.

Základní paradigma tradičního venkovského románu vykazuje tendenci k symbolizaci časoprostoru a lyrizaci textu.¹

Prvky, jež tento klasický koncept inovovaly, byly vždy ovlivněny dominujícím uměleckým směrem i společensko-politickou situací, za níž byly užity. Prostředky, které více či méně inovují základní koncept žánru venkovského románu, je tedy potřeba hodnotit s ohledem na charakter doby a uměleckého směru.

Ke klasickému venkovskému románu přistupuje inovativně již Henryk Sienkiewicz, jenž ve své novele *Črty uhlem* (Skice węglem, 1877) „(...) karikuje romantickou idealizaci

¹ Pro vytvoření základní charakteristiky základní koncepce tradičního venkovského románu jsme se inspirovali heslem z Encyklopedie literárních žánrů.

Mocná, Dagmar, Peterka, Josef: *Encyklopedie literárních žánrů*, Praha-Litomyšl, Paseka 2004, s. 672-678.

lidové prostoty a paroduje jak rádobý folklorní obrazy venkovského života (...)“² *Črty uhlem* vykazují výrazný inovující prvek, prvek parodie, jež rozbourává typickou idealizaci polského venkova.

Hledání ideálu venkovanství, jenž je spatřován zejména ve vitalismu a tělesnosti venkovského bytí, je příznačné pro období vyrovnávání se s krizí společenských hodnot na přelomu 19. a 20. století. V dvoudílném souboru povídek *Na skalném Podhalí* (Na skalnym Podhalu, 1903-1910) představuje Kazimierz Przerwa-Tetmajer specifika horáckého myšlení prostřednictvím jazykové výstavby povídek a mytizování venkovského prostředí, jež se uzavírá před světem.

Z fragmentů lidských příběhů utvářejících krutý, až naturalistický obraz volyňské vesnice 20. a 30. let 20. století je složen román *Cesta necesta* (Wertepy, 1947) Leopolda Buczkowského. Fragmentárností tohoto díla Buczkowski rozložil dříve požadovanou epickou strukturu románů.

Karikování ideálu venkovské prostoty, koncentrace na jazykovou výstavbu či rozpad epické struktury jsou prvky, které již na přelomu 19. a 20. století varují tradiční koncept venkovského románu. Tendence k vytváření množství rovnocenných variet venkovského románu se však vlivem nepříznivého společensko-politického vývoje, zejména po druhé světové válce, nemohla výrazněji rozvinout.

Teprve v 60. a 70. letech 20. století s nástupem tzv. venkovského směru je klasický romanticko-realizující koncept venkovského románu výrazně inovován a transformován. (Tzv. venkovskému směru se budeme ještě podrobněji věnovat v 9. kapitole.)

² Poslední, Petr: *Polské literární symboly*, Hradec Králové, Gaudeamus 2003, s. 41.

2. Metodologická východiska

Právě změnám, k nimž dochází v období 60. a 70. let 20. století, se budeme v této práci věnovat. V úvodu zmiňujeme, že se pokusíme především demonstrovat tvůrčí strategii Edwarda Redliňského, jednoho z představitelů tzv. venkovského směru, a způsoby nebo prostředky, jimiž inovuje žánr venkovského románu. Určujeme si za cíl představit na základě interpretační analýzy venkovských románů Edwarda Redliňského specifickou motivickou strukturu děl, topika či symboly. Při této analýze se pokusíme využít dílčích poznatků jak strukturalismu, tak i podnětů, jež nám poskytuje soudobá naratologie.

Pro naši další práci je potřeba definovat výše užívané termíny a eliminovat tak možnost případných terminologických nejasností.

Paradigma je teoretický koncept, zcela obecně ho lze definovat jako ucelený soubor sdílených představ o konkrétním jevu a tento soubor slouží za vzor. Změnu paradigmatu tedy chápeme jako narušení tohoto souboru, jeho doplnění o představy nové. Tato skutečnost se úzce váže s inovací, jenž je „vždy spojená s odklonem od vládnoucí normy nebo s její změnou. Je-li něco prohlášeno za inovaci, pak se nejedná pouze o deskriptivní atribut, jímž se vyznačuje zkoumání literární evolute, nýbrž je to většinou úzce spjato s literárním hodnocením.“³

Motivem je rozuměna „v nejširším slova smyslu nejmenší plnovýznamová jednotka, která vytváří strukturu uvnitř textu. V užším smyslu se jedná o tematickou konstelaci, kterou určuje kulturní tradice a která je pevně daná (...).“⁴

Obsažnou definici toposu podává Petr Poslední v metodologických východiskách své knihy *Polské literární symboly*. Stěžejní je zejména zkoumání „topik – rétorických figur, schematických obrazů a vžitých syžetových struktur, prezentujících ustálený způsob označování skutečností. Sledujeme přitom, jak tato topika vznikají během zobecňování významů jako důsledek procesu topizace opakujících se tematických motivů (...)“⁵

„Literární symboly vznikají v rámci prohlubování interních mezitextových vazeb a během dynamizace celého referenčního systému.“⁶ Symboly označují „reálné předměty nebo jednání, které ve skutečnosti či ve vyprávěném světě odkazují na něco jiného.“⁷

³ Nünning, Asgar: *Lexikon teorie literatury a kultury*, Brno, Host 2006, s. 340.

⁴ Tamtéž, s. 530.

⁵ Poslední, Petr: *Polské literární symboly*, Hradec Králové, Gaudeamus 2003, s. 5.

⁶ Tamtéž, s. 7.

⁷ Nünning, Asgar: *Lexikon teorie literatury a kultury*, Brno, Host 2006, s. 753.

3. Edward Redliński

Množina textů Edwarda Redlińského není homogenní. Nejen tematická, ale taktéž formální rozmanitost jeho děl je však propojena jednotícími prvky, jež jsou pro autorův vyprávěcí styl příznačné a lze je tedy nalézt ve všech dílech Edwarda Redlińského. Tvorba Redlińského, ač tematicky různorodá, je propojena způsobem, jakým Redliński přistupuje ke konkrétnímu tématu a jak toto téma zpracovává. Edward Redliński cíleně variuje tradiční paradigmatu jednotlivých literárních žánrů. Variování a transformace klasických koncepcí jednotlivých literárních žánrů je obecně základní tvůrčí strategií a autorskou intencí Edwarda Redlińského.

Rovněž věnuje pozornost jazykové výstavbě svých textů, do nichž taktéž vkomponovává prvky ironie, parodie a satiry. Typickým autorským znakem je ironizace a parodizace tématu. Ironie, parodie, satira a záměrná grotesknost fikčního světa, jenž nám Redliński představuje, jsou nejcharakterističtější rysy Redlińského tvorby.

Edward Redliński je významným polským prozaikem, dramatikem a novinářem. Do širšího povědomí vešel romány s venkovskou tematikou, v nichž představil rozpor mezi soudobou moderní společností a zaostalostí polského venkova, respektive střet lidové kultury a civilizace. Jedná se především o povídkový soubor *Dopisy z Rabarbaru* (Listy z Rabarbaru, 1967) a romány *Vzestup* (Awans, 1973) a *Konopička* (Konopielka, 1973).

Zejména romány *Konopička* a *Vzestup* dokládají inovativní přístup Edwarda Redlińského k tradičnímu konceptu venkovského románu, a proto jsou i pro nás stěžejními texty.

Soubor raných povídek z venkovského prostředí *Dopisy z Rabarbaru* již vykazuje, byť náznakově výše uvedené charakteristické rysy venkovských románů Edwarda Redlińského i originální tvůrčí postupy. Jednotlivé povídky lze tedy považovat za přípravné texty a podklady pro volnou románovou dialogii: *Konopičku* a *Vzestup*.

Ve výše uvedených románech *Konopička* a *Vzestup* Redliński satiricky líčí konfrontaci zaostalého a primitivního polského venkova s městy a s nimi spjatým dynamickým technickým, ale taktéž společenským pokrokem a vývojem. Tento střet je zpodoběn ve formě, jíž bychom mohli označit za satiricko-absurdní grotesku.

Satiričnost děl Edwarda Redlińského kulminuje ve společenských románech *Dolorado* či *Krfotok*.

I přesto, že si Edward Redliński velice zakládá na originalitě a neopakovatelnosti svých děl, a to jak po stránce tematické, tak formální, je nepopíratelné, že je heterogenní

množina textů Edwarda Redlińskiego vnitřně usouvztažněná právě inovujícím přístupem autora k formální i obsahové stránce jednotlivých děl.

V mikrorománu *Dolorado* (Dolorado, 1985) je satiricky představena polská emigrace v USA. Satirou jsou také romány *Krfotok* (Krfácení, 1998), *Transformejszen* (Transformejšn, 2003), *Telefrania* (2006).

Krfotok je satirou na národní a politické stereotypy. Hlavními hrdiny jsou bratři Roch a Edward, kteří byli zastánci Polské lidové republiky a režimu. Tento text analyzuje Przemysław Czapliński:

„W sumie więc Redliński – odsyłając nas do historii faktycznej, w której stan wojenny jednak wprowadzono – posłużył się zasadą „mniejszego zła“: lepszych kilku zabitych górników niż miliony zesłane na północ. *Krfotok* był jednak nie tyle obroną stanu wojennego, co negacją rozmaitych zbitek światopoglądowych fundamentalnych dla nowego porządku; wchodzące w ich skład mity mówiły, że socjalizm pod każdym względem był destrukcyjny dla większości społeczeństwa (...). Redliński nadawał tym przeświadczeniom charakter stereotypów i agresywnie je zwalczał (...)“⁸

„Redliński postąpił więc jak rewizjonista, który bierze wielką narrację i powtarza ją z perspektywy innego, dotąd drugoplanowego bohatera.“⁹

Czapliński zde naznačuje a charakterizuje základní přístup Edwarda Redlińskiego k tradičním literárním žánrům. Výše uvedená citace implikuje „přetváření“, „transformaci“ či „hru“ jako základní tvůrčí inovativní strategii Edwarda Redlińskiego.

Shrňme si základní teze této kapitoly, v níž jsme se pokusili ve stručnosti představit tvorbu Edwarda Redlińskiego. Inovativnost autora spočívá především v jeho práci s formální stránkou svých děl, zejména v práci s jazykem, využívání různých stylů, ale rovněž v parodování tématu, satiričnosti, až grotesknosti, a hlavně ve variování tradičních konceptů jednotlivých literárních žánrů a s nimi souvisejících tradičních motivů.

V okruhu našeho zájmu se však nacházejí zejména povídky a romány Edwarda Redlińskiego, jež je možné přiřadit k žánru venkovské prózy.

Architextová spřízněnost nám umožňuje adekvátní interpretaci těchto děl.

⁸ Czapliński, Przemysław: *Polska do wymiany. Późna nowoczesność i nasze wielkie narracje*, Warszawa, Wydawnictwo W.A.B. 2009, s. 135.

⁹ Tamtéž, s. 136.

4. Dopisy z Rabarbaru

Jedná se o soubor patnácti krátkých povídek s venkovskou tematikou. Minimalismus zvolené formy autorovi neumožnil výrazněji rozvinout syžet, taktéž fabule je přizpůsobena rozsahu povídek. Povídky jsou vyprávěny v ich-formě a mají pouze jednu dějovou linii, jež vychází ze zpodobované venkovské každodennosti.

Venkovské každodennosti odpovídají i ústřední motivy, jež se v jednotlivých povídkách tohoto souboru nacházejí. Tyto motivy, podle nichž jsou většinou povídky pojmenovány, získávají symbolickou platnost. Můžeme zde jmenovat například povídky *Ojciec*, *Zdrada* či *Brzozy*. Mnohé z těchto motivů jsou typické pro polské venkovské romány 60. a 70. let, objevují se jak u Edwarda Redlińskiego, ale taktéž s nimi pracují další představitelé „venkovského proudu“ jako Myśliwski, Nowak či Kawalec.

Tyto rané povídky dokládají žurnalistickou praxi Edwarda Redlińskiego. V několika povídkách, jako je například *Ojciec*, se objevuje novinářské prostředí. Avšak na autora-novináře neupozorňuje pouze tematická stránka povídek, ale zejména jejich formální podoba. Například povídka *List* začíná takto: „Drogi Redaktorze, Drogie Redaktorki i wszyscy Pracownicy Redakcji i Partii, pomóżcie mi rozwiązać taką sytuację. Mnie rodzice szykują na gospodarza. Mam piętnaście lat. Jestem w domu do pomocy i moje życie jest na poziomie pańszczyzny z XIX wieku. Gonią mnie do najcięższej roboty, jak: kosić, podawać snopki na ruszt, wywalać gnój, orać, mieszać zaprawę do podmurków itp.“¹⁰ Z této ukázky je patrná stylizace autora do dítěte, jenž píše dopis do redakce novin.

Vypravěč však kromě redaktorů, redaktorek a jiných pracovníků redakce oslovuje i stranu. Takto zformulované oslovení odkazuje na společensko-politickou situaci a tento odkaz nám umožňuje ukotvit vyprávěné v konkrétním čase. To, že se nejedná o nahodilou zmínku, ale záměrné určení času vyprávěného, dokládá: „Panie Redaktorze, chodzi mi nie o siebie, ale o dobro społeczeństwa. Ja chciałbym wiedzieć, czy to w porządku, jeśli jednostka utalentowana marnuje talent i zapal.“¹¹ Slovní spojení „dobro społeczeństwa“ je opět signifikantní pro konkrétní společensko-politickou situaci.

¹⁰ Redliński, Edward: *List* in: *Listy z Rabarbaru*, Warszawa, Prószyński i S-ka 2007, s. 30.

¹¹ Tamtéž, s. 30.

5. Konopička

5.1. Obecný úvod

Jedním z nejvýznamnějších děl Edwarda Redlińskiego je román *Konopička*, který byl vydán v roce 1973. Jak jsme již dříve uvedli, *Konopička* je románem, jenž reprezentuje osobitý přístup Edwarda Redlińskiego k žánru venkovského románu a jeho specifické estetiky. Následná interpretační analýza nám poslouží jako podklad pro demonstraci autorovy tvůrčí strategie, kterou jsme již dříve definovali, pro představení inovovaného konceptu žánru venkovského románu, jenž v tomto díle Edward Redliński vytvořil.

Pozornost věnujeme taktéž základním motivům, symbolům či topoi, jež mají zásadní význam pro významový přesah textu *Konopičky*. Tento rejstřík základních motivů, topoi či symbolů v *Konopičce* Edwarda Redlińskiego bude v závěrečné kapitole srovnán s motivy, symboly či archetypy, jež jsou signifikantní pro díla autorů, jež je rovněž možné přiřadit k tzv. venkovskému proudu v polské literatuře 60. a 70. let 20. století.

V závěrečné kapitole se pokusíme představit množinu motivů, topik, symbolů nebo archetypů, jež je signifikantní pro polskou venkovskou prózu druhé poloviny dvacátého století a která vznikla transformováním a variováním tradičních motivů, archetypů, topik či symbolů, které jsou typické pro klasický koncept venkovského románu devatenáctého století, jak jsem ho na začátku práce vymezili. Na základě porovnání těchto motivických rejstříků se pokusíme určit základní kulturní kódy, jež definují polský venkov dvacátého století.

5.2. Vyprávěcí situace

Román *Konopička* je vyprávěn v přítomném čase a v ich-formě. Využijeme-li při základní interpretaci tohoto textu termíny užívané soudobou naratologií, můžeme *Konopičku* charakterizovat jako homodiegetické vyprávění, tedy vyprávění, kdy je vypravěč postavou příběhu, který vypráví. „Vyprávěcí situace v první osobě se odlišuje od předchozího typu především v tom, že vypravěč v tomto případě patří do vyprávěného světa (příběhu), v němž se pohybuje spolu s ostatními románovými postavami.“¹² Kazka-vypravěče, který je současně hlavním hrdinou příběhu, lze na základě Genettovy klasifikace kategorie vypravěče označit jako vypravěče autodiegetického.

¹² Kubíček, Tomáš: *Vypravěč. Kategorie narativní analýzy*, Brno, Host 2007, s. 59.

5.3. Postavy

V *Konopičce* je již na začátku stanoven základní okruh vystupujících a konajících postav, který je průběžně doplňován postavami, jež do vesnice přicházejí. Tyto přicházející postavy však, s výjimkou postavy mladé učitelky, slouží pouze k dokreslení základní skupiny postav nebo k dějovému posunu.

Do základního okruhu konajících postav, jež v příběhu aktivně vystupují, patří Kaziuk – hlavní hrdina a vypravěč, jeho žena Handa, učitelka, Kazkův tatík a několik venkovanů, například Domin, Kramář, Dunaj či Řehořka, jež v podstatě reprezentují vesnici Taplary.

Záměrná zkratkovitost textu *Konopičky* ovlivnila i postavy. Postavy nejsou psychologicky prokresleny a jejich schematičnost podporuje i to, že není věnována žádná pozornost vzhledu postav. Výjimku tvoří pouze minimalistický popis učitelky. Tento popis je však motivován spíše potřebou vytvořit opozici učitelka – venkovské ženy. I na základě této opozice je konfrontován zaostalý venkov s civilizovaným městem.

Kaziuk a učitelka tvoří základní dvojici postav, která reprezentuje opozici mezi primitivností a civilizačním rozvojem.

Konopička je román o střetu primitivní venkovské společnosti s pokračujícím rozvojem a civilizací, tento střet přináší neměnné změny a měl by původní polské venkovské obyvatele přeměnit v moderní jedince.

S plánovanými změnami, jež v *Konopičce* zastupuje zavedení školní výuky, je konfrontován vypravěč a hlavní hrdina Kaziuk. Vyprávění v ich-formě umožňuje podat recipientovi textu informace subjektivního charakteru, můžeme tedy sledovat původní odstup vypravěče od jakýchkoli reforem, jež mají pozměnit smýšlení domorodého obyvatelstva. Kaziuk se však z nezávislého pozorovatele a hodnotitele těchto reforem přeměňuje v pokrokovějšího a jinak smýšlejícího jedince. Ich-forma je tedy náležitě zvolenou vyprávěcí formou, jež recipientům umožňuje sledovat Kazkův vnitřní přerod.

Motivací pro tento přerod je erotická fascinace hlavního hrdiny nově přichozí učitelkou. Erotika a živočišná sexualita iniciují změny v Kazkově smýšlení.

„Gładzi po włosach, po rękach, a ja czuje, że to wszystko rozlatane w środku układa się, uładza. Zdymuje ręce z oczow i łokciami się podperszy patrze z fóry: wszystko w porządku, Siwka trawę poskubuje, ciele sobie listki z brzezinki obgryza, chwościkiem fajta, droga pusta. Słonko prześwieca się smugami przez chwojki, stoi wysoko. Nu i wyciągam ja ręce i przyciągam uczycielkę do siebie, jak ona w Boga nie wierzy, to pewnie i nie grzech z tako. I prawdziwie, nie opiera się: oczow nie zamykawszy, sune rękami po nogach i sukienkę podciągam i ściągam: weby goła była, jak kózytka, i zaraz jednym szarpnięciem

zrzucam i resztki, ona mnie całuje po głowie, fe, tego nie lubie, a sobie tyko pasek rozszpilam i rozchylam sie trochu, bo tu nie o to idzie, żeby ja był goły, ale żeby ona, i nie o zwyczajne tam i nazad, ale o coś jeszcze: robie to, co sie robi, ale już pomału przekręcám sie, kładé sie na zdrowy bok, z boku na plecy: tak kręce, żeby i nade mno pokiwała sie rozmodlona jak pod lampo.

Jak z tamtym miastowym: nade mno.“¹³

Pohlavní styk Kazka a učitelky, který jsme ocitovali závěru románu, můžeme považovat za jakýsi civilizační akt, jenž uzavírá vnitřní transformaci hlavního hrdiny a přenáší ho mezi ty, kteří do Taplar přicházejí z „civilizovaného“ světa. Pohlavní styk bourá staré stereotypy, v nichž byl Kaziuk odmalička vychováván. Po tomto „civilizačním aktu“ nastává jakýsi hraniční stav, kdy se z Kazka stává hybrid na pomezí mezi původním primitivním společenstvím a civilizovaným jedincem, jenž smýšlí jinak než domorodí obyvatelé Taplar. Původní společenství se k takto přeměněnému hlavnímu hrdinovi staví s podezřením, strachem a opovržením.

Toto demonstruje Edward Redliński v závěru románu, kdy se Kazkovo rozhodnutí posekat žito kosou, a ne srpem setká s nepochopením a opovržením původních obyvatel Taplar. Tímto krokem se Kaziuk ocitá na okraji původního společenství.

5.4. Časoprostor

Prostor je jedním ze základních konstitutivních prvků vyprávění. V románu *Konopička*, jehož základní zápletkou je otevření doposud uzavřené vesnice Taplary světa, je prostor výrazně akcentován, v tomto se tedy Edward Redliński neodchyluje od „klasického“ konceptu žánru venkovského románu.

Základní opozici v *Konopičce* tvoří uzavřenost a otevřenost. Prostor zobrazeného světa je ohraničen nikdy nevysychajícími bažinami. Takto uzavřený prostor je však narušen zahájenou meliorací, díky níž se vesnice stává přístupná vnějšímu světu.

Změna uzavřeného prostoru v prostor otevřený implikuje i změnu časového uspořádání. Bažiny, jež doposud obklopovaly vesnici, zamezovaly výraznější migraci obyvatelstva a „konzerovaly“ tak historický, mytický čas. Tento čas je časem základním. Volbou tohoto času Edward Redliński nevybočuje z tradičního konceptu venkovského románu, typického pro devatenácté století.

Na základě tohoto mytického času nelze přesně stanovit čas vyprávěného. Identifikaci času vyprávěného umožňuje čas „pokrokový“, jenž je po narušení doposud uzavřených hranic

¹³ Redliński, Edward: *Konopielka*, Warszawa, Biblioteka Polityki s. 123.

konfrontován s původním historicko-mytickým časem. Tento čas, tedy čas „pokrokový“ je svázán s příchodem (prorežimních) zeměměřičů, inženýrů a učitelky. Teprve na základě našeho povědomí o soudobé společensko-politické situaci v Polsku můžeme v textu identifikovat dílčí odkazy na dobu, v níž se příběh odehrává. Těmito odkazy (zejména v oslovení soudruhu, soudružko) je zkonkretizováno časové zasazení fabule.

Tento druhý čas je v přesné opozici k času prvnímu. Zatímco mytický čas má své určité duchovní ukotvení, vyplývá z rituálního, přírodního vnímání světa, má neměnný řád, jehož překročení je stíženo trestem, čas druhý je dynamický, proměnný, zapříchující změny, je bortící a budující současně.

Ve chvíli, kdy začne probíhat meliorace, se vesnice stává přístupnou a nastávají změny, které konkurují myticko-náboženskému vnímání světa obyvatel Taplar.

Tomuto myticko-náboženskému vnímání světa založenému na pověrách, vlastních výkladech přírodních jevů či reinterpetaci biblických textů je v románu *Konopička* věnována velká pozornost. Poukázání na „nesmyslnost“ a „scestnost“ tohoto způsobu, jímž se venkované vztahují ke světu, umožňuje Edwardu Redlińskému parodovat tuto specifickou imaginaci venkovského obyvatelstva.

Obyvatelé Taplar se vztahují ke světu zejména prostřednictvím pověr a rituálů, jež získávají charakter jakési závazné normy chování. Tento fakt můžeme doložit na části *Konopičky*, v níž onemocní a následně umírá Kazkovo dítě. Nemocné dítě je protahováno chomoutem, protože toto protahování symbolizuje znovunarození dítěte. Lze se domnívat, že symbolizace chomoutu proběhla na základě vnější podobnosti předmětu s ženskými orgány, jimiž se dítě dostává na svět.

Následující fragment textu, jenž citujeme, představuje další pokusy dítě zachránit, respektive oživit mrtvé dítě. Kaziuk a Handa, rodiče dítěte, věří, že žebrák, který do vesnice přišel, má nadpřirozené schopnosti a dítě vzkřísí.

„Za oknem głowy migneli i zaraz do chaty wchodzo dziad z Ziutkiem: żebraczysko żegna sie nad kołysko, a Handzia przed nowym człowiekiem znowuś w bek: Iskiereczka moja, anioleczek, jagodka, wiwióreczka, laluńka! Beczy i włosy szarpie, dziad sie na nio ogląda, kurczy sie, marszczy, już i oczy obciera, widać miętkiego serca jest, już i wzdycha, Boże, Boże, za co tak ludzi katujesz, pojękiwawszy klęka koło kołyski, modli sie, postrkuje jak baba.

Plakać to i baby umiejo, mówie, wy coś zróbcie! Toż chwalili sie cudami!

Aj, jak to jego ukłuło! Kiwać się przestał, oczy rękami podperł i siedzi, siedzi na piętach, plecy jego widzę naprężone. Wtem wstaje. Wstaje, prostuje się, obydwie ręce nad kołysko wycionga. I kamienieje!

Cicho się robi, że słyszeć, jak robaki ściane jedzą!

On stoi tak z wyciągniętymi rękami, oczy zapluszczone, zęby zaciśnięte, widzę, jak twarz jemu czerwienieje, rosa na czoło wychodzi! Wtem, o Panie Jezu, nad nim, nad jego głową widzę blask, jak nad świętymi!

A on głosem z innego świata ogłasza:

Nie umarła dziewczeczka wasza, ale śpi. Dzieweczko, mówię tobie, wstań!

A ręce trzyma i trzyma! O Jezu!

Tato zwałają się z murku na kolana, dzieci klękają, Handzia oczy wybałusza. Ja siedzę z ołatką w ręku, ze strachu ruszyć się nie mogę, przykleiło mnie do stołka. Cud wisi w powietrzu, coś się zaraz stanie: może jasność buchnie z pułapu, aniołowie wejdą, dziad w świętego się przemieni?

Strasznie jest, pobożnie i nie do wytrzymania! On ręce trzyma nad kołysko, z palców iskry leco, a cały taki natężony, że drży. A z nim zaczynają drżyć i dzwonić miski, kubki, fajerki, brzęczy wszystko w coraz większym wizgu, ciebie dusi się, wyciągnęło szyję i beczy jak zając w petli, brodatemu ręce się trzęsą, trzęsą, trzęsą! ja już nie mogę wytrzymać tego wizgu, blasku, świętości.

Naraz ręce dziadowi leco bezwładnie, mięknie cały i siada na murku jak worek siewki. I siedzi przy tatku, ale jaki! Złachmaniony, jak strach po deszczu, jak odzienie rzucone w kąt: głowa leży na torbach jak słomiana, ślasy ciekno skosem przez nos po brodzie.

I nie tak już szkoda dzieciaka, jak tego dziada: jakby się widziało ryby dychające na brzegu. Abo konia ze złamanymi nogami jak zdycha. Abo zajączka kapiejącego w trawie, przeciętego koso na pół.¹⁴

Víra v žebřákovy nadpřirozené schopnosti ovlivňuje imaginaci, kterou dokládá i popis létajících jisker a záře jdoucích z žebřákových prstů. Efektivita výše vykreslené scény je založena rovněž na výstavbě úryvku. Je užito prostředků, jež zvyšují dynamiku textu, jako například opakování. Atmosféru „zářačného počínání“ podkreslují slova, vyjadřující zvuk. Na citované ukázce je velice důležitá její akustická a vizuální stránka.

¹⁴ Redliński, Edward: *Konopielka*, Warszawa, Biblioteka Polityki, s. 47- 48.

5.5. Motivy, topoi, symboly

V *Konopičce* Edward Redliński variuje topos „prostého venkovana“. V rámci tradičního venkovského románu byl tento topos idealizován jako obraz lidské přirozenosti. „Prostý venkovan“ Kazek je však výrazně parodován a karikován, idealizovaný topos vyjadřující ideál čistoty a přirozenosti se tak přeměňuje v obraz primitivnosti, zaostalosti a živočišnosti.

Obraz živočišnosti a tělesnosti venkovanů utváří množství motivů tělesných částí či úkonů. K vyličené tělesnosti se ještě krátce vyjádříme v kapitole Interpretální možnosti.

S toposem „prostého venkovana“ koexistuje topos „vesnice“, jenž představuje místo, v němž se zachovává tradice a nemění morální hodnoty. Tím, že Edward Redliński v *Konopičce* vesnici Taplary uzavřel a izoloval od okolního světa, deformoval idealizovaný obraz vesnice a zvýraznil spíše její zaostalost a primitivismus.

Doplňme, že i motiv cesty, jenž je v tradičním konceptu venkovského románu s obrazem vesnice úzce provázán, je Edwardem Redlińskim variován. Uzavřenost a ohraničenost vesnice zamezuje volnému pohybu obyvatel, a proto je motiv cesty vztažen pouze na omezený a neměnný pohyb v uzavřeném prostoru. Otevření se vesnice Taplary v závěru románu, které způsobila meliorace a následné vysychání bažin, představuje možnost proměnit stávající podobu tohoto motivu v motiv cesty, jenž může být tradičně vykládán jako zobrazení odchodu a návratu do rodného kraje.

Uzavřenost vesnice zapřičiňuje zaostalost venkova a primitivismus venkovského obyvatelstva. Jak jsme již uvedli, primitivismus je zjevný v smýšlení venkovanů založeném na pověrách, předsudkách a specifické religiozitě. Edward Redliński pracuje i s pohádkovými motivy či bájnými, mytickými postavami. Vezměme si již samotný název románu *Konopička*. Mytickou postavu Konopičky, vyskytující se v polské lidové tradici, lze přirovnat k postavě Polednice v tradici české. V románu se rovněž objevují postavy žebráků, jež venkované považují za svatého Petra, Ježíše Krista a Magdaleny.

Bezesporu pohádkový charakter mají motivy pokladů, ať již v podobě peněz či zlatého koně, který je zakopaný pod stromem. Právě motivy pokladu a stromu jsou podnětem, jenž zahajuje vnitřní přerod hlavního hrdiny. Kazek začíná pochybovat o existenci pokladu, který zkouší vykopat, poráží strom před domem, i když život stromu je v myslích venkovanů ztotožňován s lidským životem. Scény kopání pokladu či porážení stromu vyjadřují hrdinovy pochybnosti o správnosti dosavadního výkladu světa.

Předčasně narozené tele, v němž se pojí obava z čertova sémě s atributem venkovské každodennosti, je v textu využito jako předzvěst blížících se negativních změn. Redliński zde

rafinovaně naplňuje hrozby, ohrožující neměnnost života Taplar, jejichž blízkost obyvatelům Taplar „zvěstuje“ narození nedonošeného telete. Toto tele je pak autorem v textu využíváno jako předzvěst blížícího se zvratu.

Jedním z nejvýraznějších motivů je motiv kosy, jenž získává takřka symbolickou platnost. Kosa jakožto atribut Smrti, myslíme personifikované smrti, je zcela nevhodná k posekání žita, které zajišťuje obživu. V závěru *Konopičky* se však tohoto „prohřešku“ dopouští Kazek. V absolutním závěru románu je hlavní hrdina donucen bránit se atakům rozzuřených venkovanů, vystupuje tedy proti nim právě s kosou. V tomto aktu je v podstatě připodobněn Smrti a nabízí se možnost tuto skutečnost interpretovat jako reálnou „smrt starých Taplar“, jako jejich zánik.

6. Vzestup

Fabule Vzestupu je poměrně jednoduchá. Do vesnice se po studiích vrací filolog Marian, který se stane novým učitelem. Marian je konfrontován se zaostalostí venkova, s primitivností obyvatel vesnice Wydmuchowo. Cílem Marianova pobytu je však přeměnit tuto primitivní ves ve vesnici moderní, civilizovanou a blahobytnou, v rekreační středisko, z něhož poplynou obyvatelům nemalé finanční prostředky.

Tato vize je podložena jakousi „pokrokovou, budující“ ideologií, jež může odkazovat na ideologii socialismu jako na ideologii spočívající na „společenském vzestupu“ určitých tříd společnosti. Ideologické pozadí má nepopíratelně dějová linie sledující Malwinu a její vývoj od primitivní, živočišné vesnické dívky v uvědomělou a „vzdělanou“ civilizovanou ženu, která již pozbyla svou původní živočišnost a erotický náboj. „Vzdělávání“, a to nejen Malwiny, je založeno na četbě „ideologické“ literatury. Zde Redliński paroduje edukační schémata socialismu, jejich schematismus a vyprázdněnost. V textu samém je to prezentováno prostřednictvím floskulí a zkratkovitých tezí, jež připomínají fragmenty z agitačních článků publikovaných v tendenčním tisku.

Právě vývoj, evoluce primitivních venkovských obyvatel v „ideologicky“ uvědomělé občany je ústřední myšlenkou románu Vzestup. Vývoj vždy určitým způsobem odkazuje na posuny a změny v čase. Tento časový faktor však Edward Redliński záměrně redukuje. Zjevná skokovost těchto změn podtrhuje již mnohokrát akcentovanou tendenci autora k schematizaci vyprávění a bezesporu také zvyšuje dynamiku textu.

Tendence Edwarda Redlińského ke zkratkovitosti a schematizaci svých textů ve *Vzestupu* kulminuje. Srovnajme si například způsob, jakým autor představil vesnice Taplary (*Konopička*) a Wydmuchowo (*Vzestup*). I přesto, že popis vesnice Taplary byl značně eliminován, bylo možné na základě dílčích textových odkazů určit jejich geografickou polohu. Tímto Taplary získaly jakýsi status skutečné vesnice. Wydmuchowo však již žádným podobným způsobem konkretizováno není. Stává se tak pouhou zástupnou vesnicí, schématem, na němž autor prezentuje společenský vzestup.

Romány *Konopička* a *Vzestup* lze svým způsobem označit za variaci téhož. Oba romány lze přiřadit k žánru venkovského románu, mají podobnou tematiku, obdobnou formální výstavbu (například oba romány jsou vyprávěny v ich-formě), autor vytváří identické typy postav atd.

Vnímání světa postavami z *Vzestupu* se rovněž odvíjí na základě myticko-náboženského výkladu světa. Tento výklad umožňuje věřit v existenci mytických, bájných

postav, jež mají nadpřirozené schopnosti. Reprezentantem těchto postav je ve *Vzestupu* Horpyna.

V okamžiku, kdy se obyvatelé Wydmuchowa přemění a „zcivilizují“, kdy upustí od původního výkladu světa, Horpyna o tyto své nadpřirozené, magické schopnosti přijde.

Tato rychlá a uspěchaná transformace a skokový vývoj zaostalého společenství venkovanů zcela zbaví obyvatelstvo vesnice Wydmuchowo jejich původní identity.

Primitivnost a prapůvodní společenské uspořádání, návrat k výchozímu bodu současné kulturní společnosti se posléze stává žádaným obchodním artiklem.

V textu postupně graduje scéničnost, schematičnost a absurdita již tak parodického tématu. Jistou divadelnost lze spatřit v závěrečné scéně románu, kdy je inscenován pohlavní akt hlavního hrdiny s již osvícenou dívkou. Základními požadavky na tento akt je zvířecost a necivilizovanost.

Redliński v tomto textu předjímá psychologický aspekt civilizačního rozvoje, a to ztrátu a upozadění přirozeného, biologicky podmíněného chování. Osvícený občan je politicky uvědomělý, budující člen socialistického společenství, nikoli pářící a rozmnožující se jedinec.

- Malwino! – zacząłem głosem drżącym od tesknoty. I nadziei. – Malwino... Maskarada maskaradą – ale ty i ja... Kiedy jesteśmy sami, to wydaje mi się że przecież można... Że moglibyśmy... ty i ja... Szczerze... Że jakoś...

- Położyła mi rękę na Stach – obejrzała się czujnie. Coś w mroku szeleściło za nami.

- Oj, cha, cha, cha, cha, cha! – roześmiała się na cały las i niespodziewanie złapała mnie wpół... podcięła nogi, obaliliśmy się w trawę. – Oj, widzicie go, psiajuche, jaki nacepny! – rozwrzeszczała się. – O Jezusicku, scypie, o Matko Boska, majtki mi zbereźnik drze! Jedwabne ślubne majtki!

Nawaliłem się na nią nachalnie, welony i kiecki zadzierając przepisowo, jak praojce. Nad nami stali letnicy.

- Oj, udysis! – darła się Malwina. – Ooo! O, Jezusicku! O, Jezus... Oj, zamordujes ty me, Chrancuzie... Oj...

Ze cztery ich było, czarnych sylwetek. O witalności gadali.

- Parzą się! No patrzcie, parzą się! – podziwiali.

- Na gołej ziemi!

- Ech, pieprzny ten ludek przedindustrialny...

- Ogień w żyłach!

- Są jeszcze na świecie ludzie szczęśliwi!

- Autentyczni...
- A mnie... - poznałem głos melancholika onanisty. – A mnie coś się widzi, że oni udają...
- Coś ty? Udają?
- Jacyś tacy...
- A o którym udawaniu mówisz? O tym dla nas, czy między nimi?
- E, nie udają... Patrz, jacy żywiołowi...
- Spontaniczni!
- Kiedy ta ich spontaniczność jakaś taka...
- Może zmęczeni?
- Któż dziś nie jest zmęczony?
- No, chodźmy...

Głosy cichły. Malwina leżała z odchyloną daleko głową, rozwartymi oczyma patrzyła poza siebie, na księżyc czerwieniejący za drzewami o smukłych białych pniach. Wyglądała na znużoną, ale – szczęśliwą. Grała?

- Poszli, Malwino – powiedziałem. – I co teraz?
- Wracajmy – odpowiedziała. – Tańcować.

Dźwignęliśmy się. Księżyc płonął. Gołym okiem widać było na nim pasy leśne i rowy nawadniające.¹⁵

Povšimněme si, že i závěrečné scény jednotlivých románů jsou takřka identické. Konflikt Kazka z *Konopičky* s obyvateli Taplar kvůli žitu, které posekal kosou místo srpem, má rovněž scénické rysy a graduje v takřka absurdní grotesku:

„Tak, tak, sierpem więcej, krzyczno już cało gromado: Michał więcej nażoł. Próbuje przekrzyczyć: Co wy, ludzi, jakże nie więcej, toż widać! Ja skosił do końca, a Michał do połowy nie doszedł!

Łżesz!

Łżesz po ciemku!

Chwalisz się, bo ciemno!

Michał do końca, a ty do połowy!

Jak wam ciemno, to chodźcie, wołam, chodźcie, zobaczmy z bliska, kto więcej nażoł!

A chodź! Chodź! I tak nasza prawda!

Sierpem więcej!“¹⁶

¹⁵ Redliński, Edward: *Awans*, Warszawa, Prószyński i S-ka 2007, s. 102-103.

¹⁶ Redliński, Edward: *Konopielka*, Warszawa, Biblioteka Polityki, s. 134.

7. Komparace venkovských románů Edwarda Redlińskiego

7.1. Koexistence *Konopičky* a *Vzestupu*

Romány *Konopička* a *Vzestup* vznikají v těsné časové následnosti a jsou vzájemně úzce motivicky i strukturně propojeny. Vzhledem k úzké provázanosti těchto dvou románů nelze se vší určitostí stanovit, zda se *Vzestup* stal východiskem pro *Konopičku* či naopak. Zohledníme-li však stupňující se schematičnost syžetu a dramatizaci textu ve *Vzestupu*, lze se domnívat, že spíše *Konopička* je textem výchozím, „přípravným“.

Relevanci této teze potvrzuje i skutečnost, že tam, kde „končí“ *Konopička*, začíná *Vzestup*. *Konopička* končí ve chvíli, kdy Kaziuk „prohlédne“ (o motivaci tohoto „prozření“ jsme se zmiňovali již dříve) a kdy se kvůli posekání žita kosou stává nenáležitým členem vesnického společenství. *Konopička* tedy končí ve chvíli, kdy se je jeden člen vesnice „osvícený“. A toto je výchozí moment *Vzestupu*. V *Konopičce* naznačená vize přeměněné, civilizované a modernizované vesnice je ve *Vzestupu* dovedena do absurdního scénického finále.

Veškeré tvůrčí postupy, jež Edward Redliński používá, jsou ve *Vzestupu* průzračnější, parodičnost a schematičnost je ještě zjevnější.

7.2. Problematika žánrových přechodů

V této práci se zabýváme zejména posuny a změnami paradigmatu polského venkovského románu, k nimž došlo v průběhu dvacátého století. Originální varieta venkovského románu, kterou Edward Redliński vytváří, je však již značně odlišná od tradiční, klasické koncepce tohoto žánru.

Nabízí se proto otázka, zda stále ještě můžeme v případě *Konopičky* a *Vzestupu* mluvit o jejich přiřazení k jedinému žánru, a to venkovskému románu. Domníváme se, že v případě originálních venkovských románů Edwarda Redlińskiego, je vhodné pracovat spíše s pojmem žánrový přechod.

Inklinace Edwarda Redlińskiego k neustálému parodování, autorova schopnost karikování vážného a komické znevažování přibližují *Konopičku* i *Vzestup* spíše žánru grotesky, přesněji absurdní grotesky. *Konopičku* a *Vzestup* tak lze označit jako groteskní venkovské romány nebo absurdní grotesky s venkovskou tematikou.

Zohledníme-li iniciační charakter *Konopičky* a *Vzestupu*, nabízí se jistá možnost uvažovat o tom, zda tyto romány neodpovídají rovněž atributům bildungsrománu. Tento literární žánr lze charakterizovat jako prozaický útvar reflektující dospění, procitnutí či

prozření jednajících postav, nejčastěji pochopitelně postav hlavních, jenž je způsobeno jak vnějšími okolnostmi, tak niternými proměnami, jež jsou často podmíněny vnějšími zásahy.

7.3. Interpretační možnosti

Romány *Konopička* a *Vzestup* jsou natolik mnohohrstevnaté a podnětné, že umožňují několikerou interpretaci. Na tomto místě bychom rádi uvedli jeden z možných přístupů k těmto dílům Edwarda Redlińskiego, jenž ve své esejí *Nieparodia*¹⁷ mimoděk nastínil literární kritik Henryk Bereza. Bereza uvádí, že *Vzestup*, ale zejména *Konopičku* lze interpretovat na základě postulátů novodobé kulturní antropologie.

Interpretace či reinterpretace literárních děl za pomoci kulturně-antropologických kategorií je v současné polské literární vědě jedním z nejčastějších a nejpřínosnější přístupů.

Byť se s tímto přístupem zcela neztotožňujeme (s největší pravděpodobností neodpovídá autorově intenci), ve stručnosti východiska, jež opravňují interpretaci na základě antropologických postulátů, nastíníme.

Magdalena Rembowska-Pluciennik ve své interpretaci děl Włodzimierza Odojewskiego, založené právě na postulátech literární a kulturní antropologie, uvádí: „W klasycznym ujęciu antropologia bywa definiowana jako nauka o społeczeństwach pierwotnych. Jej przedmiot (wraz ze stopniowym zanikiem takich wspólnot) rozszerzono na kultury chłopskie, a następnie na całokształt kulturowej działalności człowieka, rekonstruowanej także poprzez badania interdyscyplinarne, mające odtworzyć symboliczną podbudowę form kulturowych.“¹⁸

Modernizací nedotčení obyvatelé vsi Taplary, již před okolním světem uzavírají nepropustné bažiny, představují specifickou „chłopskou kulturu“, založenou na myticko-náboženském výkladu světa (jak jsme již několikrát uvedli v interpretaci *Konopičky*). Jejich uzpůsobený výklad světa, jenž je ovlivněn nedostatkem informací o vnějším světě, který se nachází za hranicemi bažin, je založen na pozorování přírodních zákonitostí a úctě k přírodě, ale zároveň na příbězích vzdáleně vycházejících s textů bible.

V „chłopské kultuře“, jak ji představuje ve svých dílech Edward Redliński, dominuje právě tradiční křesťanská religiozita kontaminovaná pověrečností, deformací klasických biblických příběhů a individuálními výklady světa.

¹⁷ Bereza, Henryk: *Nieparodia* in: Taki układ, Warszawa, Iskry 1981, s. 355-359.

¹⁸ Rembowska-Pluciennik, Magdalena: *Poetyka i antropologia. Cykl podolski Włodzimierza Odojewskiego*, Kraków, Universitas 2004, s. 19.

Hodnoty, jež postavy Edwarda Redlińského vyznávají, jsou podřízeny hierarchii základních lidských potřeb, a to i hodnoty náboženské, které se řídí imperativem: „chovej se podle boží vůle, jinak ti Bůh odebere obživu“.

V *Konopičce*, jakožto obrazu lidové kultury, dominuje téma těla a tělesnosti a uspokojování tělesných potřeb. Motivy vztahující se k vlastnímu tělu či tělesným úkonům nabývají takřka symbolické platnosti. Tato „nizkost“ devaluje ideál venkovanství, jak je prezentovaný v románech devatenáctého století.

Avšak toto zaujetí vlastním tělem a uspokojování základních potřeb, tedy lidská tělesnost obecně je v centru zájmu nejen antropologických výzkumů. Dokazuje to i filozofické pojednání *Tělo, společenství, jazyk, svět* Jana Patočky, v němž uvádí: „Člověk je včleněn do světa již svou *tělesností*. Co člověka staví jako vnitřně živou, život prožívající bytost do světa, je právě tělesnost.“¹⁹

Právě tím, že Edward Redliński paroduje „chłopský mýtus“ živočišností svých postav, poskytuje výrazný podnět k interpretaci *Konopičky* na základě postulátů kulturní antropologie.

Antropologové studující chování primitivních společenství, například přírodních národů, představují primitivní obyvatelstvo jako „neznalé děti“. Přijmeme-li toto hledisko a budeme-li obyvatele Taplar či Wydmuchowa považovat za „neznalé děti“, je nutné přiznat, že volba hlavních postav-učitelů ideálně odpovídá schématu, v němž nově příchozí, ti vzdělaní a civilizovaní mají poslání vzdělat a „civilizovat“ původní primitivní obyvatelstvo.

¹⁹ Patočka, Jan: *Tělo, společenství, jazyk, svět*, Praha, Institut pro středoevropskou kulturu a politiku 1995, s. 53.

8. Prostředky inovace

8.1. Jazyk jako konstitutivní prvek

V této práci sledujeme transformaci tradičního paradigmatu žánru venkovského románu v díle Edwarda Redlińskiego. V předchozích kapitolách jsme určili prostředky, jimiž Redliński tradiční romaticko-realizující koncepci venkovského románu inovoval. Jedním z nejvýznamnějších a zároveň nejuniverzálnějších inovujících prvků je jazyk.

Jazyková výstavba díla, práce autora s jazykem je významným prvkem, který určuje a konstituuje román v polské literatuře 20. století, napříč množinou literárních žánrů.

Jazykové zpracování je samozřejmě důležitým rysem i u „velkých“ románů 19. století, avšak ve století dvacátém v polské umělecké tvorbě získává jazyková výstavba textu určující a svébytné postavení, jelikož byla jedním z prostředků, jež napomáhají rozvolnění sevřeného kánonu „socialistického realismu“ a podněcují obnovení plurality umělecké literární tvorby.

8.1.1. Jazyk a literatura

Lingvistika jako vědní obor stanovila, že jazyk jako „soubor jazykových norem platných v určitém společenství“²⁰ umožňuje na základě znalosti těchto norem předávat informace. Jazyk je postulován jako kanál, jehož prostřednictvím jsou informace předávány.

Na základě „platných jazykových norem“ jsou konstruovány texty, které sdělují autorovo povědomí o světě, jeho vztahy se ke světu, nebo také v případě literárních uměleckých textů spoluutvářejí fikční svět vyprávěného.

O významu jazyka při konstruování literárního textu referuje literární vědec a teoretik Jonathan Culler:

„Jazyk není „nomenklatura“, která opatřuje nálepkami již dříve existující kategorie; vytváří své vlastní kategorie. Mluvčí a čtenáři však mohou pronikat skrz a za standardní polohy svého jazyka, a spatřovat tak jinou realitu. Literární díla aktivně pracují se standardními polohami a kategoriemi obvyklých způsobů myšlení a často si je pokoušejí přizpůsobit a přetvořit, čímž nám ukazují, jak pojmout myšlenky, jež jsme na základě svého jazyka doposud nebyli schopni předjímat, a nutí nás zaměstnávat se kategoriemi, skrze něž bezmyšlenkovitě pohlížíme na svět. Jazyk je tak konkrétní manifestací ideologie – tedy kategoriemi, v nichž jsou mluvčí oprávněni myslet – a zároveň prostorem pro její zpochybňování a likvidaci.“²¹

²⁰ *Encyklopedický slovník češtiny*, Praha, Nakladatelství Lidové noviny 2002, s. 192.

²¹ Culler, Jonathan: *Krátký úvod do literární teorie*, Brno, Host 2002, s. 69.

Výše uvedená citace implikuje možný přesah literárního díla, který je, v tomto pojetí, způsoben jazykovým kódem, který si pro svůj text zvolil sám autor.

8.1.2. Jazyk inovující klasické paradigma románu

Pokud zde uvádíme, že se jazykové zpracování uměleckého textu stalo ve dvacátém století jedním ze stěžejních prostředků, jež umožnily pozměnit paradigma románové tvorby devatenáctého a první poloviny dvacátého století, je třeba zdůraznit, že tato skutečnost byla podmíněna odpoutáním pozornosti recipientů od čistě obsahové stránky textu a zaměřením se na textovou formu.

Formální stránka, tedy jak vizuální úprava textu, tak samotný výběr kódu, jímž budeme informace sdělována, se stává důležitou textovou rovinou, na jejímž základě můžeme daný text interpretovat. Textová forma tak zvyšuje počet relevantních interpretací, než jaké umožňuje pouze obsahová, významová stránka.

V případě specifického žánru, jako je venkovský román, je tedy důležité alespoň v krátkosti analyzovat jazykovou stránku uměleckého textu.

Jazyková stránka samozřejmě odpovídá tematice literárního díla. Již v základní charakteristice žánru venkovského románu jsme uvedli jako rys signifikantní pro venkovský román dialekt, který klasifikuje postavy tím, že je předurčuje k zařazení do určité společenské třídy.

Nářečí, tedy teritoriálně vymezená varieta jazyka, úzce souvisí s tradičním folklorem dané oblasti. Je nesporné, že dialekt podmiňuje folklorní tvorbu dané oblasti, její lidovou slovesnost, repertoár lidových písní, v případě rozsáhlejšího územního celku může spoluutvářet taktéž specifickou frazeologii či pořekadla, jež jsou následně využity v kompozici či motivace venkovského románu.

Edward Redliński je autor, který ve své tvorbě navazuje na klasické paradigma venkovského románu devatenáctého století tím, že využívá stratifikace polského jazyka. Povídky *Dopisy z Rabarbaru* a zejména romány *Konpička* a *Vzestup* jsou napsány białostockým dialektem. (Výběr tohoto konkrétního nářečí je motivován tím, že autor z tohoto prostředí pochází.)

Białostocké nářečí se výrazně odlišuje od stávající spisovné normy polského jazyka. *Konpička* a *Vzestup* se tak stávají pro mnohé čtenáře, i čtenáře z řad rodilých mluvčích, po jazykové stránce nečitelné. Náročnost samotného čtení narušuje plynulost textu a požaduje více čtenářské účasti.

Ve dvacátém století je potenciál jazyka jako jednoho z nejdůležitějších konstitutivních prvků uměleckého díla rozšířen, zejména v národních literaturách, jejichž literární produkce je

ovlivněna kulturní politikou totalitního režimu, o jistou floskulovitost, schematičnost. Schematičnost a s tím spojená povrchnost řečového projevu se stává prostředkem, jak odkázat na soudobou společensko-politickou situaci a těmito postupy, které jsou pro oficiální dobovou literaturu příznačné, tuto situaci parodovat.

Schematičnosti a floskulovitosti dobové publicistické i literární produkce využívá zejména Edward Redliński. Ve svých textech na ně odkazuje již samou zvolenou formou výpovědi.

Schematičnost zvyšuje dynamiku textu. Tu však Redliński zároveň násilně zpomaluje tím, že si za kód volí „nečitelný“ dialekt.

Propojení dynamizujícího a zpomalujícího textového mechanismu, tedy schematičnost příznačnou pro text sloužící společenské agitaci propojenou s białostockým nářečím demonstrováme na následné ukázce z *Vzestupu*:

„- Co wy? Przecież nasz los w naszych rękach! Możemy uczynić z Wydmuchowa osadę mlekiem i miodem płynącą!

- Ale jak? Co to ma być?

- E... Pan mafister bajki plecie!

- Z piachu bica nie ukręcis...

- Otóż ukręcimy! – ogłosiłem. – Z piasku! Mamy w Wydmuchowie śliczną rzekę, obywatele, śliczny piasek, dziewczycy las! I tę rzekę, piasek i las sprzedamy wczasowiczom.

- Co? Co on gada? Sfiksował?

- Ktoż piasek kupi?

- Cha ,cha, cha! Wode będzie przedawał!

- A dziez taki głupi, co to kupi?

- Dziez te wczasowice?

Pozwoliłem im wykrzyczeć zwątpienie i niepewność, a gdy ucichli, wytłumaczyłem, że owszem, znajdą się tacy, co kupią ten piach, tę rzekę – i to na miejscu, bez wożenia towaru na jarmarki. Mało, że kupią – oni kupią i nie zabiorą! Pozostawią wszystko, jak było, i wyjadą. A za dwa tygodnie przyjadą nowi – znowu kupią, używają i wyjadą. I przyjdą następni.“²²

Jedną se o ukázkę, v níž hlavní postava a zároveň vypravěč Marian, vystudovaný filolog a nový venkovský učitel, přesvědčuje vesničany, aby z Wydmuchowa vybudovali ves, která by prosperovala díky tomu, že by se stala rekreačním zařízením pro unavené obyvatele velkých měst.

²² Redliński, Edward: *Awans*, Warszawa, Prószyński i S-ka 2007, s. 46-47.

Již v první replice Redliński využívá okřídlených slov: mlékem a medem oplývající, tedy variace na „mlékem a srdím oplývající“, tedy slovních spojení, jež se používají při prezentaci země zaslíbené, zemského ráje. S vizí Wydmuchova jako budoucího ráje na zemi souvisí i využívání superlativů a kladně hodnotících výrazů jako śliczny nebo dziewicy las.

Můžeme si povšimnout i jistého rýmu u kratších replik: głupi – kupi.

Takto schematizované repliky ztrácejí výpovědní hodnotu a stávají se pouhým shlukem vyprázdňených formulí. Schematizaci a následné ztrátě výpovědní hodnoty však nepodléhají pouze variace na tendenčně-agitační manifesty, pro než je floskulovitost typická, ale rovněž náboženské texty, jako jsou například modlitby, které se vyznačují výrazným významovým přesahem.

„Tak do litanii doszlim. Ucichli my, Handzia sama:

Kirelejson, krystelejson, kirelejson!

Kryste usłysz nas, Kryste wysłuchaj nas!

Ojczezniebaboże!

A my jednym głosem: Zmiłuj sie nad nami!

Synu Odkupicielu świata Boże.

Zmiłuj sie nad nami!

Duchu Święty Boże.

Zmiłuj sie nad nami!

Święta Trójco jedyny Boże.

Zmiłuj sie nad nami, odpowiadamy po raz ostatni, teraz odpowiemy co innego.

Ona módi: Święta Marjo, a my:

Módsiezanami!

Święta Boża Rodzicielko.

Módsiezanami!

Święta Panno nad Pannami.

Módsiezanami!“²³

Takto vystavěné texty nesou rysy parodie. Parodováním tématu se fikční svět, který Edward Redliński vytváří, mění v grotesko. K dosažení parodického, sarkastického vyznění a groteska využívá Redliński samozřejmě jazykových prostředků, pracuje však také s humorem situačním a komickému vyznění napomáhá taktéž variování motivů, které jsou příznačné pro venkovský román devatenáctého století, a jejich nečekané a překvapující užití. Komičnosti v textech Edwarda Redlińského se věnujeme v následující kapitole.

²³ Redliński, Edward: *Konopielka*, Warszawa, Biblioteka Polityki, s.71.

8.2. Komika v dílech Edwarda Redlińskiego

Originální tvůrčí strategie Edwarda Redlińskiego je založena zejména na práci s jazykovou rovinou textu a na preferenci komicko-parodického ztvárnění dané tematiky, v našem případě venkovské. Jak jsme již upozornili, komicko-parodická stránka v textech dominuje a upozadňuje prvky, jež jsou typické pro žánr venkovského románu. Tato tendence však není pouze specifikem autorského stylu Edwarda Redlińskiego. Vlivem společensko-politických změn „(s)pisovatelé objevují jiné obzory literatury v groteskních formách psychologismu, v satirickém pojetí vývojového románu a iniciační prózy, v absurdních podobách jazykové komunikace a v rádobě sociologických zobecněních běžných zkušeností. Leckteří prozaikové pak mísí všechny projevy komiky v černém humoru, zesměšňujícím jak mechanismy totalitního myšlení, tak stereotypy národní martyrologie, popřípadě pokusy tvořit „zušlechtující“ umění vůbec.“²⁴

Parodie se „tradičně chápe jako nápodoba, která imituje originální text a přitom se dílu, autorovi nebo jeho názoru vysmívá.“²⁵

Povšimněme si, že v *Konopičce* Edward Redliński téma paroduje dvousměrně. Primárně je parodována zaostalost a primitivnost obyvatel Taplar tím, že je náhle konfrontována s modernitou a civilizovaností, již představuje mladá učitelka. Avšak zároveň je parodována i učitelčina postava, zejména z hlediska její nenáležitosti a bezradnosti v primitivním prostředí, jenž funguje na zcela odlišných principech.

Parodie je samozřejmě úzce provázána s komikou, již lze definovat jako schopnost vzbudit smích. Filozofickou analýzu komiky vytvořil Henri Bergson. Jedním ze základních postulátů jeho eseje *Smích* je: „Komično neexistuje mimo oblast lidské sféry.“²⁶ Vždy je člověk tím, kdo komično vytváří či jeho recipientem. Po vztažení této teze na *Konopičku* Edwarda Redlińskiego usuzujeme, že je lidský faktor, který zdůrazňuje Henri Bergson, sloučen s Redlińskiego pojetím člověčenství, živočišnosti a tělesnosti. Povšimněme si, že zásadní komické situace v Redlińskiego *Konopičce* pochází z uvědomování si tělesnosti, erotické fascinace, šmírování. Komičnost pramenící z erotiky a sexuality někdy nabývá skutečně groteskního charakteru.

Zaměříme se však v krátkosti ještě na komiku jazykovou: „Možná je poněkud nepřirozené vytvářet speciální kategorii pro komiku slov, neboť většina komických efektů, jež jsme studovali, se vlastně dosahovala pomocí jazyka. Je však třeba rozlišovat mezi komikou,

²⁴ Kowalczyk, M., Poslední, P.: *Jakobův žebřík. Polská literatura v letech 1945-1969*, Červený Kostelec, Pavel Mervart 2008, s. 255.

²⁵ Nünning, Asgar: *Lexikon teorie literatury a kultury*, Brno, Host 2006, s. 584..

²⁶ Bergson, Henri: *Smích*, Praha, Naše vojsko 1994, s. 16.

kteřou jazyk vyjadřuje, a komikou, kteřou jazyk vytváří. První by se koneckonců dala přeložit z jednoho jazyka do druhého, i když by z velké části ztratila svůj význam tím, jak by přecházela do nové společnosti, setkávala se s novými způsoby, jinou literaturou a zvláště s jinými myšlenkovými asociacemi. Druhá komika je obvykle nepřeložitelná. Za to, čím je, vděčí většně stavbě a výběru slov. Nekonstruuje pomocí jazyka určité zvláštní roztržitosti lidí nebo událostí. Podtrhuje roztržitosti samotného jazyka. Právě jazyk se zde stává komickým.“²⁷

V tomto fragmentu Henri Bergson poukazuje na problematiku adekvátního překladu literárního díla.

Osobité tvůrčí gesto Edwarda Redliňského a především záměrná volba „nečitelného“ jazykového kódu značně ztížily přeložitelnost *Konopielki* Edwarda Redliňského. Do českého jazyka text přeložila Vlasta Dvořáčková. Pro překlad zvolila adekvátní nářeční formu, podařilo se jí také zachovat komiku plynoucí z jazykového zpracování textu i komiku situační.

8.3. Chłpský mýtus

Veškeré prostředky a postupy, jimiž Redliňski inovoval tradiční žánr venkovského románu a jimiž vytvořil vlastní, svébytné paradigma již transformovaného venkovského románu, napomohly rovněž variování tzv. chłpského mýtu. „... (P)od pojmem mýtus chápeme většinou ústně tradovaná vyprávění, která slouží před-vědeckým vysvětlením a popisům přirozeného světa (...) a odehrávají se většinou na pozadí kosmického nebo nadpřirozeného rámce, k němuž se vztahují.“²⁸ Existence chłpského mýtu je podmíněna existencí tradiční venkovské imaginace.

Venkovská imaginace v *Konopičce* odpovídá výše uvedené definici mýtu. Obyvatelé Taplar si předávají své povědomí o přirozeném světě pomocí ústně tradovaných vyprávění, jež však jsou doplněna o příběhy a motivy z nadpřirozeného světa.

Ve 20. století se pokusil tradiční pojetí mýtu předefinovat Ernst Cassirer. Označuje mýtus za „(...) specifický lidský kulturní výkon, zvláštní symbolickou formu.“²⁹

Takzvaný venkovský proud (venkovský směr) transformuje chłpský mýtus. V literárních dílech, patřících k tomuto proudu, je mýtizována sama postava chłpa. Základní koncepce žánru venkovského románu vykazuje tendenci postavu chłpa idealizovat, spatřovat

²⁷ Bergson, Henri: *Smích*, Praha, Naše vojsko 1994, s. 52.

²⁸ Nünning, Asgar: *Lexikon teorie literatury a kultury*, Brno, Host 2006, s. 534.

²⁹ Nünning, Asgar: *Lexikon teorie literatury a kultury*, Brno, Host 2006, s. 534.

v něm personifikovanou čistotu, moudrost. S tímto faktem polemizuje Redlińského pojetí. Paradigma, které Edward Redliński vytváří, představuje jakýsi „chlopský antimýtus“, jenž stojí v ostré opozici k „chlopskému mýtu“.

9. Venkovský směr v polské literatuře 60. a 70. let

„Nurt chłopski“, tedy umělecký proud v polské literatuře, znovu uvádí do literatury venkovskou tematiku, obzvláště v období 60. a 70. let 20. století. Tento výrazný literární směr pomohl konstituovat literární kritik Henryk Berez. Svými literárními kritikami a eseji (následně shrnutými např. do souboru *Taki układ*) charakterizoval jednotlivé tvůrce a zároveň identifikoval jejich osobité tvůrčí gesto.

Tvorba předních autorů, kteří reprezentují tzv. venkovský směr v polské literatuře 60. a 70. let, se odpoutává od angažovanosti v literatuře. Jednotliví autoři nacházejí prostředky, jejichž pomocí vytváří kvalitní literární díla.

Společensko-politická situace, která samozřejmě úzce ovlivňuje i literární a kulturní život, paradoxně podnítila rozvoj společensky příliš neangažované prózy. Žánr venkovského románu není podmíněn reflexí společensko-politického dění a pro autory je tak snazší nereflektovat stávající situaci. Próza s venkovskou tematikou tak umožnila netendenční tvorbu velkých uměleckých kvalit.

Kulturní politika vytěsňuje a upozaďuje mnohohrstevnatost polského venkova, ať už jeho folklor či dialekt, a redukuje venkovské téma pouze na prezentaci společenského „vzestupu“ a „vývoje“. (Můžeme si povšimnout, že i tento „tvůrčí“ přístup kulturní politiky využívá a ironizuje ve svých románech *Vzestup* a *Konopička* Edward Redliński.)

„Nurt chłopski“ vychází z tradičního konceptu venkovského románu, v mnohém však tento koncept pozměňuje a doplňuje. Právě tato variace a inovace, změna přístupu jednotlivých autorů k venkovské tematice je pro nás jedním z klíčových jevů, které v této práci analyzujeme.

Věnovali jsme se již tvorbě Edwarda Redlińskiego, v jehož dílech je zjevný inovativní přístup k venkovské tematice. Romány Edwarda Redlińskiego s venkovskou tematikou, tedy zejména *Vzestup* a *Konopička*, však koexistují s množinou textů dalších autorů, kteří ve své tvorbě rovněž reflektují venkovskou tematiku. Jedná se zejména o romány Wiesława Myśliwského, Tadeusze Nowaka, Juliana Kawalce či Wilhelma Macha. Tyto autory můžeme spolu s Edwardem Redlińskim označit za reprezentanty „nurtu chłopského“, tedy venkovského směru v polské literatuře.

Stěžejní díla těchto autorů vykazují obdobnou poetiku, podobný motivický aparát i tvůrčí přístup, který nabourává a transformuje romanticko-realizující koncepci venkovského románu, známou z 19. století.

Tito autoři konstituují svou uměleckou výpověď na základě paradigmatu venkovského románu, stanoveného v 19. století. Na tomto místě se pokusíme nastínit základní charakteristické rysy těchto specifických uměleckých výpovědí a následně tuto charakteristiku usouvztažnit se *Vzestupem a Konopičkou* Edwarda Redliňského. Jak jsme již zmínili v Úvodu této práce, na základě takového srovnání můžeme identifikovat základní kulturní kódy a normy, které určují a definují dané národní společenství.

Venkovská literatura tohoto období je vnitřně dialogická, na základě symbolů, motivické struktury a významových přesahů může vést dialog s dalšími uměleckými texty. Vzájemné reflexe a jistou textovou dialogičnost můžeme sledovat i v relaci jednotlivých autorů, které bychom zde rádi představili.

Pokusíme se charakterizovat zejména specifický styl výše uvedených autorů.

Wiesław Myśliwski obohacuje venkovský román o společenský, historicko-kulturní aspekt. Postavy svých románů detailně psychologicky zpracovává a tento psychologický profil svých postav využívá k představení důsledků společenských změn, neočekávaně velké individuality venkovanů a determinujícího vlivu rodinného prostředí a úzké provázanosti života s rodnou zemí, půdou.

Právě determinující vliv rodinného prostředí a provázanosti s půdou je ústředním tématem románu *Opadaný sad* (Nagi sad, 1967) jímž debutoval, románů *Na kameni kámen* (Kamień na kamieniu, 1984), *Obzor* (Widnokrąg, 1997) či nejnovějšího *Traktátu o loupání fazolí* (Traktat o łuskaniu fasoli, 2010).

Novela *Opadaný sad* je komplexní syntéza vztahu otce a syna, intimity jejich vzájemného vztahu, jejich vzájemného hledání a nacházení a nemožnosti pojmenovat svůj vztah a zároveň náležitosti individua k určité společenské vrstvě.

V rozsáhlém a kompozičně zajímavém románu *Na kameni kámen*, románu o životě, umírání a smrti, se „prolínají jak osudy člověka, který kdysi z rodné vesnice odešel, tak člověka, který se do ní natrvalo vrátil, a proto jeho pohled na svět zůstává navždy rozdvojen. I když ono rozdvojení působí místy tragikomicky, zároveň hrdinovo úsilí „vysvětlit“ vlastní život dostává rozměr novodobého mýtu, jehož hodnota spočívá v pokračujícím hledání souvislostí, v konfrontaci i přehodnocování různých stanovisek, v mnohohlasém připomínání minulých i současných událostí.“³⁰

³⁰ Poslední, Petr: *Polské literární symboly*, Hradec Králové, Gaudeamus 2003, s. 45-46.

Po formální stránce se jedná o dramatický monolog, postavy, které se v románu objeví, vždy promlouvají ústy vypravěče.

Specifickým rysem textů Wiesława Myśliwského je, že mají výrazně monologický charakter, což podporuje i zvolená forma vyprávění, ich-forma. Psaní Myśliwského můžeme považovat takřka za psaní automatické. Monologičnost jednotlivých románů se stupňuje, kulminuje v doposud posledním románu *Traktát o loupání fazolí*, který je komponován jako „záznam“ rozhovoru starce, hlídače rekreační oblasti, s náhodným zájemcem o vyloupané fazole. Text je ovšem vystavěn tak, že potenciální dialog je rozrušen absencí jakékoli repliky náhodného návštěvníka a je nahrazen nepřetržitým monologem starce.

Určení a zároveň ztráta identity jedince na základě jeho příslušnosti k určitému prostředí je jednou ze základních koncepcí objevujících se v existenciálně laděné tvorbě Juliana Kawalce. V románech *Tančící jestřáb* (*Tańczący jastrząb*, 1964), *Na slunci* (*W słońcu*, 1963) či *Než přeplyješ řeku* (*Przeplyniesz rzekę*, 1976) se objevuje téma vytrženosti z původního prostředí, většinou venkovského, ať již dobrovolné, nebo nedobrovolné.

V próze Juliana Kawalce je výrazně implikována opozice mezi městským a venkovským. Tyto dva rozdílné „světy“ se však kvůli „společenskému vzestupu“ k sobě přibližují. Toto přiblížení, mnohdy bytostně ohrožující, je smyslově evokováno v románu *Na slunci*, v němž je slyšet rachocení strojů devastujících a destruuujících původní vesnici a přetvářející ji v městskou periferii.

Na rozdíl od pojetí Edwarda Redlińskiego, jež je založeno na parodování a karikování základní opozice venkovského a městského, konfrontace města a venkova v románech Juliana Kawalce je existenčním a existenciálním rozporem mezi intimní vazbou postav na venkovské prostředí a materiálními výhodami prostředí městského.

Kawalcova vyprávěcí strategie je odlišná od zcela subjektivizované prózy Myśliwského i od venkovských románů Edwarda Redlińskiego, které jsou vyprávěny v ich-formě.

Otakar Bartoš ve své interpretaci románu *Na slunci* zmiňuje, že „(...) uvádí naproti tomu Kawalec téměř vždy do své prózy vnějšího nezúčastněného vypravěče, který děj objektivizuje, reprodukuje a komentuje ve třetí osobě. Kawalec zřídka používá introspekce, podává spíše popis situací a zachycuje sled událostí, které zařazuje do společenského kontextu a naplňuje věrohodnými reáliemi vesnického života.“³¹

Tadeusz Nowak, básník a prozaik, variuje paradigma venkovského románu ve směru prohloubení venkovské imaginace. Nowakův román *Až budeš králem, až budeš katem* (A jak

³¹ Bartoš, Otakar: *Víc než vesnická próza* in: Kawalec, Julian: *Na slunci*, Praha, Československý spisovatel 1967, s. 88.

królem, a jak katem będziesz, 1968) se vyznačuje výraznou snovostí a propracovanou vizuální stránkou. Snovost a vizuálnost prokresluje zvolený styl výpovědi implikující smyslovost a obraznost textu. Nowakovy texty v sobě odrážejí nejen Nowaka básníka, ale rovněž Nowaka „malíře“.

Vizualitu textu a specifickou venkovskou imaginaci jako základní tvůrčí gesto Tadeusze Nowaka zdůrazňuje ve své interpretaci taktéž Petr Poslední: „Přes všechny kulturní reálie Nowak v duchu vlastní interpretace lidové obrazotvornosti rozehrává zejména polopohádkovou fabuli o boji „dobra“ se „zlem“ v člověku; tuto dualitu bytí promítá do řady sugestivních leitmotivů – „zlatého jablka“ a „jablek červených“ (laskavosti a krutosti), „zpěvu k tanci“ a „zpěvu na pohřbu“ (radosti a lítosti), „dýky popravčí“ a „dýky chránící“ (spravedlnosti a svědomí). V neméně míře ovšem těží z biblických aluzí – třeba Kristova utrpení za druhé – a román jako celek posouvá do polohy aktuální morality.“³²

9.1. Typické motivy, symboly či topoi

V dílech předních představitelů tzv. venkovského směru v 60. a 70. letech se objevuje obdobná tematika, vycházející již ze samé architextové spřízněnosti jednotlivých textů, i podobná motivická struktura. S konkrétními motivy, symboly či topoi, jak jsme již několikrát zdůraznili, pracuje každý autor dle svého přesvědčení a intence.

Jelikož však některé motivy nebo symboly vychází z tradiční koncepce žánru venkovského románu a jsou tedy pro venkovský román i jeho možné variety typické, je zajímavé sledovat, jakým způsobem jednotliví autoři s danými motivy, symboly či topoi pracují.

Na základě komparace výše představených literárních děl Juliana Kawalce, Tadeusze Nowaka, Wiesława Myśliwského a Edwarda Redlińskiego se pokusíme vytvořit alespoň rejstřík základních motivů, symbolů, topik a archetypů a ukázat, jakým způsobem autoři tyto motivy, symboly či archetypy zpracovávají. Takto stanovený rejstřík nám poslouží k následné interpretaci těchto motivů, symbolů, topik a archetypů, k posouzení jejich vzájemných odměn a odlišných pojetí.

V základním paradigmatu žánru venkovského románu je výrazně akcentován čas. Především tedy čas myticko-přírodní, vycházející z pravidelného střídání ročních období a průběžných změn. Tento čas je lineární, opakující se. Tato linearita je narušena zásahy z vnějšku. V románu Tadeusze Nowaka *Až budeš králem, až budeš katem* je tímto zásahem druhá světová válka, u Juliana Kawalce přiblížení se města k okraji vesnice. A v případě

³² Kowalczyk, M., Poslední P.: *Jákobův žebřík. Polská literatura v letech 1945-1969*, Červený Kostelec, Pavel Mervart 2008, s. 339.

Konopičky Edwarda Redlińskiego samozřejmě vysušení „ochranných“ bažin a zpřístupnění vesnice Taplary.

Nesporná heterogenita času, kterou výše uvedené romány líčí, je explicitně vylíčena ústy vypravěče Myśliwského románu *Na kamieni kámen*, jenž striktně rozlišuje čas na poli a čas lidský.

Motiv cesty, a to jak cesty skutečné, kamenné, tak ve významu odchodu či návratu do rodné vsi, je výrazně zastoupen v románu *Na kamieni kámen* Wiesława Myśliwského. Tento román je rozdělen do devíti kapitol, z nichž každá je svébytným celkem s precizně propracovanou kompozicí. Již samotné názvy těchto kapitol (reflektující základní motivy) získávají jistou symbolickou platnost. Připomeňme si, že obdobným způsobem postupoval Edward Redliński ve svém raném povídkovém souboru *Dopisy z Rabarbaru*.

Motiv cesty, jenž nabývá symbolické platnosti, souvisí s toposem domova. Ten je utvářen na základě silného emotivního vztahu a bývá často zástupný za topos ráje, případně topos zemského ráje.

V románech, které jsme v této práci reflektovali, je pozornost věnována reflexi otce, otcovství, vztahu mezi synem a otcem. Tuto motivickou strukturu můžeme chápat jako vyjádření vztahu mezi rodinnými příslušníky, zároveň ji však lze interpretovat v obecnější rovině – jako vztah člověka (syna) k vlasti, rodnému kraji (otci, matce). Tento vztah je pro klíčový, a to nejen pro polskou literaturu a kulturu vůbec.

Kulturní kódy polského venkova, jež byly reflektovány uměleckými texty, které jsme četli, jsou poměrně zjevné. *Konopička*, román, jemuž jsme věnovali největší pozornost, hyperbolizuje především zaostalost polského venkova, poukazuje na primitivismus tamních obyvatel.

Myśliwski ve svých románech soustředí pozornost na psychologický profil venkovanů, taktéž Kawalec vytváří psychologicky propracované postavy a jejich vnitřní lpění na venkově a vnější oceňování materiálních výhod města promítá do opozice venkov – město.

10. Závěr

Postupný návrat k tematice polského venkova v 60. letech 20. století je podmíněn soudobou kulturní politikou. V rámci tendenční literární i publicistické produkce je tato tematika využita k demonstraci vývoje polského venkova, který podnítila vládnoucí strana, a s tím spjatého společenského vzestupu venkovského obyvatelstva. Po upuštění od jednotného schématu provládní a angažované tvorby a po znovuoobnovení plurality literárních žánrů a tolerance k osobitosti autora-tvůrce dochází k výraznějšímu přehodnocení tradičního paradigmatu žánru venkovského románu a vzniká množina textů s venkovskou tematikou vystavěná na základě tradičního pojetí venkovského románu, ale doplněna a inovována doposud netypickými prvky.

V této bakalářské práci jsme se pokusili představit prostředky a způsoby, jimiž byla základní koncepce polského venkovského románu variována. Výchozími texty pro nás byly zejména romány *Konopička* a *Vzestup* Edwarda Redlińskiego, prozaika, dramatika a novináře. Naším cílem bylo na základě interpretace textů Redlińskiego s venkovskou tematikou charakterizovat varietu žánru venkovského románu, již autor svými texty utváří.

Soustředili jsme se především na jazykovou výstavbu románů *Konopička* a *Vzestup*, prvky parodie a komiky či obnovení a přetvoření „chłopského mýtu“. Romány jsme charakterizovali z hlediska kompozičního i tematologického. Pozornost byla věnována typickým motivům, topoi, symbolům nebo archetypům, s nimiž Edward Redliński pracuje.

Na základě poznatků získaných interpretační analýzou venkovských románů Edwarda Redlińskiego jsme tyto texty mohli usouvztažnit s díly autorů náležících do tzv. venkovského proudu a utvářený obraz polského venkova rozšířit.

Srovnání jednotlivých pojetí základních motivů, topoi či symbolů nám umožnilo naznačit způsoby venkovské imaginace a zároveň tak poukázat na kulturní kódy, jež společenství definují.

Seznam použité literatury:

Prameny:

Kawalec, Julian: *Na slunci*, Praha, Československý spisovatel 1967 (přel. Helena Teigová).

Kawalec, Julian: *Než přepluješ řeku*, Praha, Lidové nakladatelství 1979 (přel. Helena Stachová).

Mach, Wilhelm: *Jaworowy dom*, Spółdzielnia Wydawnicza Czytelnik 1977.

Myśliwski, Wiesław: *Kamień na kamieniu*, Kraków, Wydawnictwo Znak 2008.

Myśliwski, Wiesław: *Nagi sad, Pałac*, Kraków, Wydawnictwo Literackie 1989.

Myśliwski, Wiesław: *Traktat o łuskaniu fasoli*, Kraków, Wydawnictwo Znak 2010.

Nowak, Tadeusz: *Až budeš králem, až budeš katem*, Praha, Naše vojsko 1976 (přel. Josef Vlášek).

Redliński, Edward: *Awans*, Warszawa, Prószyński i S-ka 2007.

Redliński, Edward: *Konopielka*, Warszawa, Biblioteka Polityki.

Redliński, Edward: *Listy z Rabarbaru*, Warszawa, Prószyński i S-ka 2007.

Sekundární literatura:

Bereza, Henryk: *Taki układ*, Warszawa, Iskry 1981.

Bergson, Henri: *Smích*, Praha, Naše vojsko 1994 (přel. Eva Majorová, Ladislav Major).

Bílek, Petr A.: *Hledání jazyka interpretace k modernímu prozaickému textu*, Brno, Host 2003.

Bystroń, Jan Stanisław: *Komizm*, Wrocław, Zakład Narodowy im Ossolińskich 1960.

Culler, Jonathan: *Krátký úvod do literární teorie*, Brno, Host 2002 (přel. Jiří Bareš).

Czapliński, Przemysław: *Polska do wymiany. Późna nowoczesność i nasze wielkie narracje*, Warszawa, Wydawnictwo W.A.B. 2009.

Czapliński, Przemysław, Śliwiński, Piotr: *Literatura polska 1976-1998: przewodník po prozie i poezji*, Kraków, Wydawnictwo Literackie 1999.

Encyklopedický slovník češtiny, Praha, Nakladatelství Lidové noviny 2002.

Genette, Gérard: *Fikce a vyprávění*, Brno-Praha, Ústav pro českou literaturu AV ČR, v.v.i., 2007.

Głowiński, Michał: *Gry powieściowe*, Warszawa 1973.

- Jedličková, Alice: *Zkušenost prostoru. Vyprávění a vizuální paralely*, Praha, Academia 2010.
- Kellogg, Robert, Scholes, Robert: *Povaha vyprávění*, Brno, Host 2002 (přel. Marek Sečkař).
- Kowalczyk, Małgorzata, Poslední, Petr: *Jákobův žebřík. Polská literatura v letech 1945-1969*, Červený Kostelec, Pavel Mervart 2008.
- Kubíček, Tomáš: *Vypravěč. Kategorie narativní analýzy*, Brno, Host 2007.
- Mocná, Dagmar, Peterka, Josef: *Encyklopedie literárních žánrů*, Praha-Litomyšl, Paseka 2004.
- Nünning, Ansgar: *Lexikon teorie literatury a kultury*, Brno, Host 2006.
- Patočka, Jan: *Tělo, společenství, jazyk, svět*, Praha, Institut pro středoevropskou kulturu a politiku 1995.
- Poslední, Petr: *Měřítko souvislostí. Česká a polská literární kultura po roce 1945*, Praha, Euroslavica 2000.
- Poslední, Petr: *Polské literární symboly*, Hradec Králové, Gaudeamus 2003.
- Rembowska-Płuciennik, Magdalena: *Poetyka i antropologia. Cykl podolski Włodzimierza Odojewskiego*, Kraków, Universitas 2004.
- Svatoň, Vladimír: *Román v souvislostech času*, Praha, Malvern 2009.
- Trávníček, Jiří: *Příběh je mrtev? Schizmata a dilemata moderní prózy*, Brno, Host 2003.
- Uspenskij, Boris: *Poetika kompozice*, Brno, Host 2008 (přel. Bruno Solařík).